

Rozhovor Ondřeje Štochla s Lukášem Sommerem pro *A Tempo Revue*:

Ondřej Štochl: Čeští skladatelé jsou se sebou velice spokojení

Lukáš Sommer 2.6.2008

Vyhrocené debaty na poli současné hudby jsou dnes – marná sláva – opět v kurzu. Rétorické figury sviští éterem, jedna vize střídá druhou... Proč je ale většina aktérů na „nepřátelských“ koncertech jaksi k nezastižení, jak je sezona dlouhá? Prostá otázka, nezáviděníhodná odpověď – výsledek připomíná nelítostnou řez plyšovými zbraněmi. „*Chceš, abych byl milej, nebo mám říkat, co si myslím?*“ – rozhovor se zakladatelem souboru, jímž současná hudba (naše i zahraniční) pravidelně protéká, začal až nebezpečně stroze. Měla to být vlastně docela obyčejná reference o činnosti Konvergence, jež se pomalu ale jistě etablovala mezi nejrespektovanější ansámby. Jenomže kde je Ondřej Štochl, tam se standardní komunikační kanály vymknou kontrole. Jednu z prvních otevřených debat jsem vedl věda, že objektivita a kritičnost vůči okolí jsou autorově naturelu něčím hluboce přirozeným. Diskuze se nikdy nesnížila na Ecovské „prodávání apokalypsy“, nad vším řečeným totiž nenápadně poletuje intenzivní sebekritika, která se až sebemrškačsky poměruje s exkluzivními autory různých kontinentů – minulými, současnými. Nakonec to bylo docela ozdravné...

Před pěti lety jsi založil soubor Konvergence. Když bys měl krátce bilancovat – kde se dnes ansámbl nachází? Jaký je rozdíl mezi vaší první a zatím poslední koncertní sezonou? Daří se naplňovat to, co jste chtěli do současného koncertního života vnést?

Za těch pět let nastal posun ve více rovinách. V té nejnižší, ryze technické, kde jde například o netradiční způsoby hry, bystřejší orientaci v zápise, bylo zlepšení pouze otázkou času, za který si každý z nás doplnil to, co mu ve škole nikdo neřekl. Oproti začátkům je dnes náš soubor skupinou lidí, kteří se orientují ve stylech a trendech posledních desetiletí a tak sami vědí, co musejí dodržet, aby skladbu po výrazové stránce nedevastovali.

U mne nastal nejdůležitější posun v přístupu k samotnému nastudování. Domníval jsem se totiž, že pokud jsem skladbu schopen analyzovat, tak mám klíč k její interpretaci - a léta s Konvergenčí mne této naivity zbavila. Onen klasický postup, kdy se každý naučí svůj part, na zkoušce se ohlídá souhra, dynamika a vše, co je v partituře, aby se v konečné fázi přistoupilo k výrazové práci, je totiž jen málokdy funkční. Pokud hrajete např. Saariaho, tak této mašinérii musí předcházet schopnost představit si velmi jemné intonační interference a jejich vliv na barevnou složku skladby – dobře, zde ještě analýza pomůže. Ale interpretace Feldmanovy hudby závisí na nalezení stavu mysli, který musí být východiskem, nikoli cílem. Jinak je rovnováha, která zde musí panovat mezi intenzitou jednotlivých hudebních informací k nenalezení. Místo úžasného - protože statického - prožitku vznikne jen zoufale nudný a dlouhý příběh. Ještě více intuice bylo třeba u kvartetu A. Breiera. Bylo třeba nejprve pochopit kde, co a jak silně má každý hráč pocítit - pamatuji se na ty intenzivní, proměnlivé psychosomatické stavy, které přicházely se skutečnou kvalitou hry. Nutno podotknout, že tahle skladba nám vyšla podle mých představ až napotřetí. Zde tedy kromě orientace v zápise, analýzy, intuice musela být na samém začátku sugesce. Odměnou byla hudba v tom nejlepším smyslu neutrální, která je zrcadlem pro duši interpreta i posluchače. Zkrátka, za ta léta mi konečně došlo, že východiskem pro interpreta musí být většinou to, co je cílem kompozice. A po této stránce se máme pořád co učit...

Tvá hudební řeč je založena na principu tzv. harmonické polarity. O co rámcově jde?

Princip harmonické polarity mi přirozeně vyplynul během let, která jsem věnoval komponování. Při psaní jsem nikdy nevyvíjel nějaké systémy a přišlo mi tedy zvláštní, proč mi tolik lidí říká, že mé skladby systém určitě mají. Já jsem si uvědomoval, že je mi blízký atonální souzvukový svět, protože v něm každý souzvuk může naplno uplatnit svůj potenciál. Když jsem se konečně nechal vyprovokovat, začal jsem se ve svých skladbách šťourat. První, čeho jsem si všiml, bylo, že ve statických plochách ponechávám stejným souzvukovým tvarům stejné množství času v poměru k ostatním. Jinými slovy, že např. souzvuk "X" zní vždy o 1/3 déle, než souzvuk "Y". To vše ještě bylo závislé na jeho obratu, podle něhož se měnila intenzita, jakási slyšená energie daného akordu. Začal jsem tedy počítat - a našel jsem vzorec, podle kterého když jsem si intenzitu akordu vypočítal, tak poměry rytmických délek odpovídaly poměrům intenzity jednotlivých akordů. Akord "X" vycházel o 1/3 silnější.

Principu harmonické polarity jsem si všiml v návaznosti na tuto teorii. Základem pro výpočet byl kvartový kruh. Alikvotní řada zase umožňovala najít takový tvar souzvuku, ve kterém se jeho intenzita, chceš-li energie, stane slyšitelnou - anebo naopak ve kterém zůstane skryta, jak je autorovi libo. Následně jsem si všiml, že souzvuk tónů tvořících alikvotní řadu zní klidně, prázdňe, protože svou intenzitu neprojeví, stejně početný kvartový akord zní také tak, protože je při stejném počtu not vždy nejslabší. Alikvotní a kvartový souzvuk jsou pro mne dva vzájemně protikladné principy, které ale dospívají opačnou cestou ke stejnému cíli. Nabízí se přirovnání - Jang a Jin. Jak by to také mohlo být jinak, když jeden staví svou symetrii na intervalu, který (měřeno od fundamentu) je v tom druhém, nesymetrickém, až v nekonečnu... To mi jen potvrdilo dřívější dojem, že akordy (i mikrointervalové) se v atonálním světě nacházejí ve dvou (možná i více?) gravitačních polích, která se prolínají a určují jejich charakter.

Takže tvůj jazyk vychází z polarity dvou protikladů? Jak s nimi zacházíš?

Oba souzvuky - nositele klidu - používám i v reálné, znějící podobě. Ale i jinak ovlivňují mé hudební cítění - některé akordy jsou blíže jednomu z nich, jiné stojí přesně tam, kde se vliv obou vyrovnává. Jejich úprava však toto postavení mění, jsou samozřejmě i zvuky, které nepodléhají ani jednomu a jsou svébytné. Harmonická polarita je pro mne opravdu principem, vysvětlením či klíčem k vlastnímu hudebnímu cítění. Nikdy nebyla a ani nebude pracovní metodou. Proto bych neřekl, že z ní můj jazyk vychází, možná je to spíše naopak. Co mne dnes zajímá nejvíce je širší kontext polaritního principu - barvy, dynamika, rytmy a jejich vztahy k tónovým výškám. Harmonii už dávno neberu jako samonosnou složku mého jazyka, je to součást sóničnosti, o kterou se snažím.

Poslední tvou skladbou jsou nedávno premiérovány Sonety pro klarinet, vibrafon a komorní orchestr, které vzbudily značnou pozornost. Jak je vnímáš v kontextu své dosavadní hudby? Jdou něčemu novému vstříc, přehodnocují, sumarizují..?

U Sonetů jsem si sice dopředu stanovil formální princip, jinak jsem ale více než kdy jindy spoléhal na intuici, jejich komponování bylo čistě o citech. Takže nad tvou otázkou se můžu zamyslet až teď. Myslím si, že jako celek spíše nějaké tvůrčí období uzavírají, než aby byly nějak záměrně progresivní. V tomto celku je však řada detailů, jejichž vzájemné, přímější vztahy jsou určitě posunem. Jazyk Sonetů je tedy snad o něco přístupnější, protože je jednodušší, jednotlivé hudební úlomky jsou

přímější, nahatější. Když jsem je psal, připadal jsem si málo rafinovaný, až prvoplánový. Dnes po jejich provedení vím, že jsou díky tomu upřímnější. A chápu proto i reakce, které se ke mně donesly - ti, kteří znají mé skladby do šroubku, ti na úrovni mikrostruktury nic nového nenalezli. To nové si mohl poslechnout jen ten, kdo nepřišel hledat stejné instrumentační finesy či akordy, jaké ode mne už slyšel. Většina reakcí mne po této stránce velice potěšila.

Jak jsi byl, jako vedoucí ansámblu pověstného precizností, spokojen s provedením?

To je záludná otázka. Ptáš se, jako bych ani nesměl být spokojen... Sólisté předvedli fenomenální výkony - Karel Dohnal byl po všech stránkách precizní, nástroj mu zněl tak barevně, jak si jen šlo představit. Myslím, že s extrovertní, provokativní rolí, kterou jsem mu přisoudil, nakonec velmi dobře srostl. Cécile Boiffin možná působila trochu skromněji, ale v tom byla její klidná, tichá a svou pokorou silná role. Její výkon mne ohromil hloubkou pochopení, empatií, jaká dnes není k vidění. Orchester mne nepřekvapil. Na zkouškách se hráči snažili, ale k dokonalosti a přesnosti to za stávajících podmínek vést ani nemohlo. O nějaké stylové empatii jsem si mohl nechat jen zdát - myslím, kromě času na zkoušení tu chyběla zkušenost s témbrovostí vlastního nástroje. Dirigent se mi sám svěřil, že takovou hudbu dirigoval poprvé, i proto je asi nutné některá pohřbená místa hráčům odpustit.

Jaká je podle tebe celková úroveň interpretace soudobé hudby v ČR? Také jsi jako autor přeci okusil mašinerii orchestrálního provozu...

Naříkání nad orchestrální mašinerií bylo dosti, nemá smysl v tom pokračovat. Management musí orchestru zajistit přežití, hráči toho musí velmi mnoho přehrát. Není čas na stylovou empatii, výrazovou práci, české školy nevybavují své žáky teoretickými znalostmi, že by se hráči měli kde nakazit tou věčnou zvědavostí, kterou by potřebovali, se taky říct nedá. Hráči spíš než ideál hledají nějaký stav, který stačí. A já jim to nezalívám, sám bych nechtěl sedět na jejich místě.

Tvůj postoj k soudobé české hudbě je značně kritický a netajíš se názorem, že drtivá většina naší hudby v konfrontaci se zahraničím neobstojí. O co se tvůj názor opírá? Není to jen estetická netolerance?

Netolerance? To jsi mne pobavil. Právě ti autoři, kterých si z české současné scény vážím nejvíc, píšou většinou tak, jak já psát nechci. Kdybych neuměl být tolerantní, asi by mi bylo o hodně víc smutno. Svůj pohled omezím na své generační kolegy. Ty předchozí nechám stranou, nepřísluší mi je hodnotit, když neznám jejich dobu. Přejde mi, že čeští skladatelé jsou se sebou velice - a neadekvátně - spokojeni. Nad jejich řemeslnou zručností, kterou kvitují s radostí, se pro mne vznášejí dvě slova - poslušnost a spolehlivost, tedy dvě největší brzdy jakéhokoli umění. To má mnoho podob. Někteří sázejí na tradici, ono se to snadno hraje i poslouchá. Hudba je spolehlivá a skladatel poslušný očekávání publika. Pokud se k tomu ještě přidá dnes módní, i kdyby upřímně myšlený - nechci křivdit - duchovní námět, úspěch je zaručen. Lhostejno, že ubohý, protože poslušný skladatel stojí proti svému námětu při zemi stejně jako obchodník s ikonami proti světcům. Jiní stále hledají, nebo se po různých kursech učí používat systémy či nedávno objevené zvukové světy. Budiž jim za to chvála, znát a umět je určitě užitečné. Ale pokud se o to opírá jejich tvorba, a znám i takové, kteří mění svůj styl po každé stáži, opět sázejí na spolehlivost. Přinášejí nám nedávno ověřené a spolehlivé, pokud v tomto duchu hledají nějaký vývoj, tak dělají to, co dělaly celé generace

před nimi. Jejich odvaha i progresivita se nám často jen zdá, spíše jsou také poslušní oné české lokajské povaze, masochistické potřebě obdivovat vše zvenčí. Píší spolehlivou, zdánlivě pokrokovou hudbu. Ocenění má svůj konec s poznáním originálu.

Najdou se i věční provokatéři, kteří se negativně vymezují proti všemu, zemskou gravitaci nevyjímaje - i tento "tvůrčí" princip je ověřený z předchozích generací, spolehlivě strhává pozornost. Spíše než odvahu mi tento postoj zrcadlí odevzdanost a poslušnost akademického dvorního šaška. A takhle by se dalo pokračovat...

Nejsou ale ty přístupy, které jsi právě vyjmenoval, spíše přirozené fáze skladatelova vývoje? Málokdo hned od začátku přeci stojí jen a jedině na svých nohách...

Nechci říct, že výše zmíněné principy jsou špatné, ale žádný z nich není pro skladatele samonosný. Může posloužit jako dočasný azyl, může být východiskem. Pokud se však mladý skladatel vědomě stylizuje do některého z uvedených šuplíků a pak jen čeká na odměnu za vynaloženou energii, dopouští se těžkého hříchu. Zde by mělo zasáhnout akademické prostředí. Ostudné však je, že skladatelská katedra jej za rodící se spolehlivost ještě ocení, protože "umí", "má zvládnuté řemeslo" či alespoň "je zde jistý pokrok". Člověk během studia cítí, že stačí mít soubor dovedností k tomu, aby byl hotový. Vede to k účelovosti, která je protikladem skutečného umění. Potom je těžké nebýt poslušný, rodící se osobitost - zákonitě nezvládnutá - to má značně těžké...

Podle tebe se tedy role „skladatelského řemesla“ přeceňuje?

Myslím si, že mladý skladatel musí nejprve intenzivně hledat svůj jazyk, aby se ho naučil ovládat. Jinak se učí ovládat cizí řemeslo, které si plete s tím svým. Což mu podle mne škodí.